

# GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## ›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by  
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,  
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## Irrweg oder Offenbarung? Albrechtsbergers »reinsten Satz« in Theorie und Praxis

**ABSTRACT:** Johann Georg Albrechtsberger verfasste 1804 mit der Abhandlung *Kurze Regeln des reinsten Satzes* einen Nachtrag zu seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* (1790). Auf nur wenigen Seiten stellt er Überlegungen zu einer völlig dissonanzfreien Satztechnik an. Als Besonderheit schließt Albrechtsberger dabei die Verwendung der wohlklingenden bzw. konsonanten Quarte aus, die im Dreiklang zwischen dem Quint- und Oktavton bzw. im Sextakkord zwischen dem Terz- und Sextton entsteht. 1807 setzte Albrechtsberger seine theoretischen Überlegungen mit der *Missa sine dissonantiis* auch kompositorisch um. Im vorliegenden Text wird zunächst Albrechtsbergers Idee einer dissonanzlosen Musik genauer untersucht, anschließend werden anhand analytischer Beobachtungen zur Messvertonung satztechnische Konsequenzen für das Komponieren ohne Dissonanzen aufgezeigt.

Johann Georg Albrechtsberger wrote his essay *Kurze Regeln des reinsten Satzes* (»Short Rules for the Purest Composition«) in 1804 as a supplement to his *Gründliche Anweisung zur Composition* (»Thorough Guide to Composition«, 1790). In the space of just a few pages, he offered his thoughts on a completely dissonance-free compositional technique. One distinctive feature of this is Albrechtsberger's exclusion of the euphonious, consonant interval of a fourth that arises in a triad between the fifth and the octave of the tonic and in a sixth chord between the third and the sixth. In 1807, Albrechtsberger put his theoretical considerations into compositional practice with his *Missa sine dissonantiis*. The present paper first engages in a close investigation of Albrechtsberger's idea of a dissonance-free music and then uses analytical observations of his mass setting to demonstrate the practical consequences of composing without dissonances.

**Schlagworte/Keywords:** Albrechtsberger; consonance; dissonance; Dissonanz; fourth; Konsonanz; mass; Messe; Quarte

Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) kann ohne Zweifel als der angesehenste und einflussreichste Kirchenmusiker, Organist und Pädagoge um 1800 in Wien bezeichnet werden. Als Kapellmeister am Stephansdom hatte er ab 1793 die höchstmögliche Anstellung als Kirchenmusiker überhaupt inne. Sein hervorragendes überregionales Ansehen ist primär jedoch auf seine erste und mit Abstand umfangreichste theoretische Abhandlung, die *Gründliche Anweisung zur Composition* (1790), zurückzuführen, die noch zu seinen Lebzeiten zwei Neuauflagen, sowie im Jahr 1814 eine französische und eine undatierte englische Übersetzung erfuhr. Wie das Vorbild, Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725), besteht

die *Gründliche Anweisung* im Kern aus einem systematisch aufgebauten Lehrgang im Gattungskontrapunkt. Die primär linear ausgerichtete Betrachtungsweise der Kontrapunktik wird in der 65 Jahre später verfassten Abhandlung jedoch um eine Unterweisung in der Klangfortschreitungslogik aus dem dur-moll-tonalen System und somit um eine vertikale Perspektive erweitert. Darüber hinaus passte Albrechtsberger die Melodieführung der musikalischen Sprache seiner Zeit an, indem er die vorgegebenen *cantus firmi* nicht mehr in kirchentonalem Modi, sondern in einer eindeutig dur-moll-tonalen Sprache verfasste. Als wesentliche Erweiterung muss daneben die Differenzierung zwischen einem ›strengen‹ und einem ›freyen Satz‹ verstanden werden, womit Albrechtsberger versuchte, eine zeitgemäße Dissonanzbehandlung in die Lehre miteinzubeziehen. In der kompositorischen Praxis der Zeit verwendete Fortschreitungen, die nicht mit dem strengen Regelwerk erklärbar waren, können so als ›Lizenzen‹ erlaubt werden.

Wahrscheinlich schon kurz nach der Veröffentlichung der Kompositionslehre, aber nicht datiert und daher nicht exakt bestimmbar, wurde die *Kurz-gefasste Methode den Generalbass zu erlernen* veröffentlicht. Dieses zweite, v.a. mit vielen Übungsbeispielen ausgestattete Lehrwerk bildet zum strengen Kontrapunktlehrgang die gerade für angehende Organisten notwendige praktische Handwerkslehre, wobei die Autorschaft Albrechtsbergers bis heute angezweifelt wird.<sup>1</sup> Darüber hinaus entstanden in den folgenden Jahren weitere, jeweils nur wenige Seiten umfassende Abhandlungen als Nachträge, die fast ausschließlich aus Notenbeispielen bestehen und in denen Ergänzungen zu satztechnischen Fragestellungen vorgenommen wurden. Während sich die *Ausweichungen von C-dur und C-moll in alle übrigen dur- und moll-Töne*, die *Inganni* und *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und übermässigen Intervallen* eindeutig auf die Generalbass-Schule beziehen und hierzu inhaltliche Leerstellen füllen, knüpft die Schrift *Kurze Regeln des reinsten Satzes*, um die es im Folgenden gehen soll, schon im Untertitel an die *Gründliche Anweisung zur Composition* an.

Die Abhandlung *Kurze Regeln des reinsten Satzes* umfasst insgesamt, einschließlich des Titelblattes, neun Seiten und besteht, wie die übrigen kleineren Schriften, überwiegend aus Notenbeispielen. Erläuternde Beschreibungen sind somit auf die wesentlichsten Informationen beschränkt. Albrechtsberger beginnt seine Ausführungen mit einer kurzen Definition: der ›reinste Satz‹, »worunter man einen drey- oder vierstimmigen Satz mit lauter vollkommenen oder unvollkommenen Accorden *ohne die wohlklingende Quarte* (sine quarta consonante vel

1 Vgl. Freeman 1999, 396, Lester 1992, 320–321 und Grandjean 2006, 33–35.

perfecta) verfertigen lernt.«<sup>2</sup> Es sei hier an die Differenzierung von ›strengem‹ und ›freyem Satz‹ aus der Kompositionslehre erinnert, wobei der erste ein Regelwerk nach konservativem Vorbild festlegte und der zweite die Befreiung von diesem Regelwerk an unterschiedlichen Anknüpfungspunkten ermöglichte. Beim ›reinsten Satz‹ handelt es sich hingegen nicht um eine pädagogisch-methodische Unterscheidung, sondern um eine andere Kategorie der Abgrenzung, die nach einem rein ästhetischen Ideal aufgestellt ist.

Unter der »wohlklingenden Quarte« versteht Albrechtsberger »nur diejenige, die sich in den vollkommenen Accorden *von der Quinte bis zur Octave*, und in den unvollkommenen *von der Terz bis zur Sexte aufwärts* befindet«, und er erläutert dazu: »Diese vollkommenen Quarten klingen einem feinen Gehör dennoch immer dissonierend, d. i. übellautend, und sind deswegen in dem reinsten Satze, wie alle übrigen Dissonanzen verboten.«<sup>3</sup> Interessant hierzu als Ergänzung ist auch noch die Beurteilung Albrechtsbergers zur Quarte in seiner *Gründlichen Anweisung*: hier ordnet er die Quarte den Dissonanzen zu und ergänzt:

Einige Tonlehrer zählen die reine Quarte mit der kleinen oder großen Sexte, und reinen Octave begleitet, deswegen unter die Consonanzen, weil sie von der zweyten Verkehrung eines vollkommenen Accordes her stammt; einige deswegen, weil sie im vollkommenen Accorde oben liegt, z.B. c e g c. Man nenne sie nach Belieben! In meinen Ohren bleibt sie immer eine Dissonanz. Es gäbe der Ursachen mehr als eine, dieses zu behaupten.<sup>4</sup>

Anschließend verdeutlicht er dieses zunächst anhand der ›vollkommenen Accorde‹. Nachdem exemplarisch mögliche Darstellungen des Terz-Quint-Klanges aufgezeigt worden sind, folgen einige satztechnische Konsequenzen, die sich bei Klangfortschreitungen ergeben können. Zur Vermeidung von Quintparallelen im vierstimmigen Satz sind laut Albrechtsberger häufiger besondere Verdopplungen notwendig. Eine Option ist die Verdopplung der Terz mit der Oktave, wodurch eine sog. *bicinia duplicata* entsteht. Dazu werden Beispiele aufgezeigt, in denen auf mehr oder weniger systematische Weise auf verschiedenen Basstönen die Akkorde in unterschiedlichen Kombinationen zusammengesetzt sind. Die Beispiele veranschaulichen exemplarisch nur die Darstellung der Klänge selbst, nicht hingegen Verbindungen von Klängen, die diese besondere Setzweise notwendig machen. Zur Vermeidung von Oktavparallelen ist entsprechend entweder die Quintverdopplung notwendig, oder alternativ die Terzverdopplung. Anschlie-

2 Albrechtsberger 1804, 2.

3 Ebd.

4 Albrechtsberger 1790, 4–5.

ßend folgen Beobachtungen spezifisch zum dreistimmigen Satz. Neben der gewöhnlichen Darstellung der Klänge mit Terz und Quinte über dem Basston sind auch hier andere Setzweisen möglich, so die Terzverdopplung, solange es sich bei dieser Terz nicht um einen Leitton handelt. Daneben ist eine Setzweise ohne Quinte, also mit Terz und Oktave denkbar, als Schlussklang zusätzlich auch eine oktavierte Form des Basstones in allen drei Stimmen. Diese dreistimmigen Beispiele sind insofern besonders, als sie erstmals nicht Einzelklänge, sondern eine Abfolge mehrerer Akkorde zeigen.

Die folgenden Beobachtungen zu den Sextakkorden liefern direkt zu Beginn eine interessante Einschätzung: »Leichter und weniger mühsam ist die Kunst des reinsten Satzes, wenn man auch Sextaccorde unter die vollkommenen mischt.«<sup>5</sup> Da die Regeln der Kombinatorik beim Sextakkord die gleichen sind und über dem Basston nun einfach die Quarte zwischen dem Terzton und der Sexte vermieden werden muss, ist unter dem »mühsam« wohl mehr die grundsätzliche Art der Klangfortschreitung zu verstehen. Die konsequente Beschränkung auf Terz-Quint-Klänge kann schon an sich klanglich eher als unbefriedigend oder weniger natürlich eingeschätzt werden. Entsprechend der Vorgehensweise bei den vollkommenen Akkorden werden wieder, differenziert nach drei- und vierstimmigem Satz, mögliche und zu vermeidende Setzweisen aufgelistet. Albrechtsberger erwähnt explizit noch den zu vermeidenden Sextakkord mit kleiner Terz und großer Sexte, also modern gesprochen die Umkehrung des verminderten Dreiklangs, der in der kompositorischen Praxis ein sehr gewöhnlicher und häufig verwendeter Akkord war, der hier aber aufgrund der falschen Quinte bzw. des Tritonus ausscheidet.

Dann folgt als Abstraktion zur Verdopplung die Bemerkung, dass grundsätzlich alle Töne verdoppelt werden können, solange es sich nicht um einen Leitton handelt, und Albrechtsberger verweist mit Seitenzahl auf ein Beispiel aus seinem Lehrwerk zum Generalbass. Das ist insofern interessant, als wie bereits erwähnt bis heute bei der *Kurz-gefassten Methode den Generalbass zu erlernen* die Autorschaft angezweifelt wird und Albrechtsberger sich hier auf seine eigene Lehrschrift bezieht. Zudem sind die zuvor aufgelisteten übrigen kurzen Abhandlungen inhaltlich so deutlich als Ergänzungen zur Generalbass-Schule zu verstehen, dass die Zweifel an der Autorschaft kaum aufrecht erhalten werden können.

Beim Gegenüberstellen einiger häufig verwendeter Kadenzen bleibt Albrechtsberger nichts anderes übrig, als die Verwendung des Sextakkordes auf der vierten

5 Albrechtsberger 1804, 4.

Bassstufe in Moll aufgrund der falschen Quinte zu verbieten, in Dur hingegen als »gut« zu bezeichnen. Als weitere Besonderheit wird die Freiheit aller Töne in ihrer Stimmführung herausgestellt, da Konsonanzen sowohl gebunden werden, als auch schrittweise oder springend fortschreiten können.

Albrechtsberger beschließt seine kurze Abhandlung mit einer nochmaligen Zusammenfassung des möglichen Akkordmaterials und den sich daraus ergebenden Konsequenzen und knüpft somit wieder an den Anfang seiner Ausführungen an. Ein denkwürdiger Hinweis bildet den Abschluss der textlichen Auseinandersetzung. So schreibt Albrechtsberger: »Endlich ist es noch rathsam und fast nothwendig, dass man jedes Paar der drey oder vier Stimmen genau aufwärts durchsuche, ob keine wohlklingende Quarte, oder kein Quart-Sextenaccord oder keine Dissonanz in dem verfertigten Stücke enthalten sey. Darum denke man bei einer solchen künstlichen Arbeit jederzeit: Eile mit Weile! Festina lente!«<sup>6</sup> Die Empfehlung mehrerer Korrekturdurchgänge verdeutlicht, dass Albrechtsberger die ästhetische Vorgabe selbst als nicht sehr natürlich empfunden haben muss. Er war sich der besonderen Stellung seines reinsten Satzes demnach durchaus bewusst.

Den Schlusspunkt der Abhandlung bilden zwei kurze praktische Beispiele, die Vertonung zweier Verse eines Miserere für die Passionswoche. Die inhaltliche Ausrichtung des 51. Psalms bzw. der Anlass schienen Albrechtsberger offenbar angemessen für diese strenge und kunstvolle oder künstliche Satztechnik. Die vollständige Komposition ist anscheinend nicht überliefert, zumindest nirgends verzeichnet.

Die Vertonung des ersten Verses findet ausschließlich unter Verwendung vollkommener Akkorde im reinsten Satz statt.

Beispiel 1: Miserere, 1. Vers (*Kurze Regeln des reinsten Satzes*, 8)

6 Albrechtsberger 1804, 8.

Das Beispiel in C-Dur, mit zwischenzeitlicher Ausweichung nach a-Moll, ist ganz im homophonen Satz gesetzt. Der Bass umgeht fast vollständig die schrittweise Fortschreitung, wodurch die Gefahr der verbotenen Quint- oder Oktavparallelen von vornherein minimiert wird. Nur bei der trugschlüssigen Wendung ist eine besondere Verdopplung notwendig. Die Verdopplung der Quinte kurz davor beim melodischen Höhepunkt des kurzen Abschnittes lässt nicht alle Stimmen sprungweise fortschreiten, gleichzeitig wird eine homogenere Satzstruktur erzielt. Der Schlussakkord mit dreifachem Grundton entsteht durch die regelrechte Auflösung der Hauptklauseln. Die Vertonung des ersten Verses wirkt sehr einfach und ziemlich statisch. Nachdem der zweite Vers laut Albrechtsberger vom Geistlichen gebetet wird, ist der dritte Vers wieder vierstimmig gesetzt, dieses Mal unter Verwendung vollkommener und unvollkommener Akkorde.

Beispiel 2: Miserere, 3. Vers (*Kurze Regeln des reinsten Satzes*, 9)

Der zusätzliche Gebrauch der Sextakkorde legt eine häufigere schrittweise Fortschreitung der Bassstimme nahe, was Albrechtsberger allerdings nur ansatzweise vornimmt. Grundsätzlich kann der Gebrauch der Sextakkorde als sparsam bezeichnet werden. Die Verdopplungen zeigen etwas mehr Freiheiten, ohne dass hieran außergewöhnliche Erkenntnisse festzumachen sind. Auch dieses Beispiel scheint nur in begrenztem Maße musikalisch interessant und hinterlässt Zweifel an der Wirksamkeit des reinsten Satzes in seiner praktischen Umsetzung. Der abschließende Vermerk Albrechtsbergers »und so fort abwechselnd« lässt vermuten, dass auch die folgenden Verse des Psalms in der gleichen Weise gesetzt worden sind. Wie bereits erwähnt ist eine entsprechende Komposition jedoch nirgends auffindbar.

Drei Jahre nach dieser kurzen Abhandlung, im Jahr 1807, vertonte Albrechtsberger dann schließlich ein vollständiges Messordinarium nach den Regeln des reinsten Satzes. Bei der *Missa sine dissonantiis* handelt es sich um seine letzte da-

tierte Messvertonung. Sie ist als *Missa brevis* angelegt und steht in Umfang und ihrer äußeren Gestalt anderen Messvertonungen der Zeit in nichts nach.<sup>7</sup> *Kyrie* und *Gloria* der *Missa sine dissonantiis* sind in üblicher Form als Einzelsätze vertont, wobei das *Gloria* überwiegend syllabisch und homophon gesetzt ist. Das *Credo* ist mehrteilig, mit eigenem musikalischen Satz für das *Et incarnatus* und das *Et resurrexit*; das *Crucifixus* wird zusätzlich abgesetzt. Das *Benedictus* wird in gewohnter Form als eigenständiger Satz im *Sanctus* auskomponiert und das *Agnus Dei* besteht mit einem separaten *Dona nobis* aus zwei selbständigen Sätzen. Im Unterschied zu den beiden kurzen Beispielen am Ende der theoretischen Abhandlung ist in der Messvertonung ein durchgehend abwechslungsreicher, zwei- bis vierstimmiger Satz anzutreffen, in dem die Stimmen souverän in den verschiedensten Kombinationen miteinander verarbeitet sind. Dabei wechseln ein kunstvoller durchimitierter Satz und homophone Partien einander ab. Die Einzelsätze weisen soweit möglich einen jeweils eigenständigen Charakter auf, der durch Tempovorzeichnungen, Dynamikangaben, Wahl der Notenwerte und aufführungspraktische Angaben spezifiziert wird.<sup>8</sup> Das *Dona nobis* wird kunstvoll als Schlussfuge gearbeitet, spezielle Ausdeutungen des Textes in der Motivik, der Kadenz- und Tonartendisposition und Inszenierungen besonderer Abschnitte oder Teile, wie v.a. in den zentralen Sätzen des *Credos* (hierbei speziell das *Et Incarnatus est* oder auch das darauf folgende *Crucifixus*) machen die *Missa sine dissonantiis* zu einer vollgültigen Komposition.

Vollgültig? Es muss erneut festgehalten werden, dass die Komposition natürlich keine einzige Dissonanz und noch nicht einmal die konsonante Quarte verwendet, und dies hat trotz allem Respekt für die handwerklichen Fertigkeiten Albrechtsbergers einen nicht zu leugnenden Einfluss auf die resultierende Musik. Anhand ausgesuchter Beispiele aus dem *Kyrie* sollen abschließend einige Besonderheiten und Albrechtsbergers Umgang hiermit aufgezeigt werden.

7 Albrechtsberger komponierte insgesamt mindestens 35 Messen über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren. Es handelt sich dabei um äußerst unterschiedliche Arten von Kompositionen. Einerseits durch äußere Umstände bedingt, wie v.a. die Liturgiereform im Jahr 1783, die die Komponisten stark einschränkte; dann aber auch aufgrund der verschiedenen Arten von Anstellungen, wobei von Albrechtsberger nur in wenigen Ausnahmen Messvertonungen für den Sonntagsgottesdienst verlangt wurden. Dies war normalerweise Aufgabe des Chorregenten. Unter den Messen befinden sich daher gleichermaßen solenne Messen, als auch *Missae breves*, daneben auch einige Sonderformen.

8 Die aufführungspraktischen Angaben beinhalten u.a. die Information, welche Sätze durch Instrumente *alla capella* verstärkt werden können.



Die selbstaufgelegte Vorgabe des Komponisten führt dazu, dass an keiner Stelle die Sopranklausel in ihrer üblichen Form die Vorhaltsbildung anbringen kann, sei es als Quartvorhalt zur Bassklausel oder als 7-6-Wendung zur Tenorklausel. Gerade die stabileren Kadenzen wirken dadurch ungewohnt statisch, etwas leer und nicht völlig zufriedenstellend. Selbstverständlich fehlt den Kadenzen auch einfach die Spannung, die aufgelöst werden soll, so deutlich wahrnehmbar z.B. am Ende des ersten *Kyries*.

The image shows a musical score for a Kyrie, measures 15-21. It consists of four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e - lei - son. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

Beispiel 3: *Missa sine dissonantiis*, Kyrie, T. 15–21

Daneben ergeben sich Schwierigkeiten bei Klangfortschreitungen, die unter Zuhilfenahme einer Dissonanz wesentlich einfacher und zufriedenstellender zu lösen wären, wie anhand einer dreistimmigen Wendung mit phrygischem Halbchluss aus dem *Gloria* zu sehen ist.

The image shows a musical score for a Gloria, measures 89-90. It consists of two staves, likely representing Soprano and Bass parts. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat). Measure 89 ends with a phrygian half-cadence (B-flat to A), and measure 90 begins with a new phrase.

Beispiel 4: *Missa sine dissonantiis*, Gloria, T. 89–90

Die Oktave über *b* ist notwendig, um Quintparallelen zu vermeiden. Anschließend muss die Altstimme nach unten abspringen, damit die direkte Oktavparallele, die immer noch als Akzentparallele wahrzunehmen ist, umgangen werden kann. Ein einfacher 7-6-Vorhalt in der Altstimme würde die Passage vereinfachen und klarer machen, aber nicht im reinsten Satz.

Stilistisch kann die *Missa sine dissonantiis* selbstverständlich nicht auf eine Ebene mit anderen Werken Albrechtsbergers oder seiner Zeitgenossen gestellt werden. Aber die Unmöglichkeit, im reinsten Satz auch nur eine einfache Durch-

gangsnote anzubringen, schränkt die melodische und auch die rhythmische Gestaltung massiv ein. Die Ausweichungen in andere Tonarten wirken häufig abrupt und zu wenig vorbereitet, nicht zuletzt, da kein Vorhalt angebracht werden kann. Dies kann exemplarisch am Ende des *Christe* beobachtet werden.

Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son

Beispiel 5: *Missa sine dissonantiis*, Kyrie, T. 35–46

Die Frage nach der Verdopplung, die in der theoretischen Auseinandersetzung einen wesentlichen Bestandteil einnahm, rückt in der *Missa* völlig in den Hintergrund, und dies vor allem aufgrund der über weite Strecken streng imitatorischen Setzweise, die zu einem stetigen Wechsel zwischen der Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit führt. Hierin unterscheidet sich die *Missa* auch ganz wesentlich von den beiden eher faden Beispielen aus der theoretischen Abhandlung. Und trotzdem bleibt ein nicht völlig zufriedenstellender Eindruck dieser Musik am Ende stehen, irgendwo zwischen Staunen und Zweifeln. Vielleicht hilft die Vorstellung, dass Albrechtsberger sich als Komponist häufig im künstlerischen Prozess mit der Frage auseinandersetzen musste, was erlaubt ist, und was nicht. Die Kirchenmusikreform Kaiser Joseph II. von 1783 schränkte die Komponisten enorm ein, indem sie den Einbezug von Vokalsoli verbot, die Verwendung instrumentaler Ri-

tornelle deutlich einschränkte und im Gegensatz dazu einen homophon-deklamatorischen Chorsatz forderte. Die Frage nach Einschränkung und künstlerischem Umgang damit war demnach für einen Kirchenkomponisten eine sehr zentrale. In gleichem Maße beschäftigte Albrechtsberger auch in der täglichen Arbeit als Pädagoge die Auseinandersetzung mit einem je nach Zweck mehr oder weniger strengen Regelwerk. Die Unterscheidung von ›strengem‹ und ›freyem Satz‹ veranschaulicht dies sehr gut, wenngleich sie immer auch etwas Vages beinhaltet. Die Grenze ist nicht klar gesetzt, da es keine Regeln für den ›freyen Satz‹, sondern nur Beispiele gibt, die Verstöße gegen den ›strengen Satz‹ legitimieren. Albrechtsbergers ›reinsten Satz‹ ist letztlich auf eine ästhetische Qualität zurückzuführen, die ihn beschäftigt hat. Die Auseinandersetzung mit anderen Messvertonungen Albrechtsbergers zeigt eine besondere Vorliebe für Dreiklänge in Quintlage, gerade für den Anfangsakkord der Chorsätze. Dies kann durchaus als Ideal für eine besonders reine Klanglichkeit verstanden werden, mit der die Kompositionen beginnen.

Reaktionen auf Albrechtsbergers Theorie oder sogar seine Messe sind bis auf eine Ausnahme nicht zu finden. Vielleicht liegt es auch an Albrechtsbergers besonderem Ansehen, dass man ihn als Autorität nicht hinterfragte. Die eine soll hier aber auch nicht verschwiegen werden: »Was heisst das? die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleyen haben keinen Werth [...]«<sup>9</sup>. So soll der Kollege und gute Freund Joseph Haydn über die Theorie Albrechtsbergers geurteilt haben. Vielleicht braucht es eben manchmal einen guten Freund, um bei einem aus Faszination eingeschlagenen Weg auch wieder mit der Realität konfrontiert zu werden.

9 Griesinger 1810, 114.

## Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg (1790), *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig: Breitkopf.
- Albrechtsberger, Johann Georg (ca. 1804), *Kurze Regeln des reinsten Satzes als Anhang zu derselben gründlicher Anweisung zur Composition*, Wien: Artaria & Co.
- Freeman, Robert (1999), Art. »Albrechtsberger«, in: *MGG2*, Personenteil, Bd. 1, Kassel, Sp. 388–398.
- Grandjean, Wolfgang (2006), *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre*, Hildesheim: Olms.
- Griesinger, Georg August (1810), *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Lester, Joel (1992), *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge MA: Harvard University Press.

© 2020 Stephan Zirwes (stephan.zirwes@hkb.bfh.ch)

Hochschule der Künste Bern

Zirwes, Stephan (2020), »Irrweg oder Offenbarung? Albrechtsbergers ›reinsten Satz‹ in Theorie und Praxis«, in: ›Klang‹: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 525–535. <https://doi.org/10.31751/p16-33>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020